

CLAUDE MONET

A. RODIN

1889

GALERIE GEORGES PETIT

8, rue de Sèze, 8

CLAUDE MONET

A. RODIN

PARIS

1889

IL A ÉTÉ TIRÉ DE CE CATALOGUE

20 *exemplaires sur Japon, numérotés de 1 à 20*
et 40 exemplaires sur Hollande, numérotés de 21 à 60

CLAUDE MONET



CLAUDE MONET

Un très jeune homme vint, un jour, demander à M. Claude Monet de le prendre comme élève.

— Mais je ne professe pas la peinture, lui répondit l'artiste, je me borne à en faire, et je vous assure que je n'ai pas trop de temps pour ça. Quant à mes brosses, je les lave moi-même. D'ailleurs, depuis que le monde est monde, et tant que le monde sera monde, il n'y a eu et il n'y aura jamais qu'un seul professeur, — et encore ignore-t-il toutes nos esthétiques, — c'est celui-là.

Et il lui montra le ciel dont la lumière enveloppait les champs, les prairies, les rivières, les coteaux.

— Allez l'interroger, et écoutez ce qu'il vous dira. S'il ne vous dit rien, eh bien, entrez dans une étude de notaire, et copiez-y des rôles. Ce n'est pas déshonorant et ça vaut mieux que de copier des nymphes.

Mais le jeune homme avait déjà lu les critiques d'art. Il s'en fut trouver M. Jules Lefebvre, qui lui expliqua la manière d'obtenir la médaille d'honneur. En attendant qu'il l'obtienne, il est, je crois bien, devenu prix de Rome.

En peinture, tout le monde est le maître ou l'élève de quelqu'un, suivant qu'on est vieux ou jeune, ou plus ou moins décoré. Lorsqu'on n'a point de génie, — et moins l'on en a, — on s'en venge, en professant la médiocrité pour le compte d'autrui. On devient cette chose impudente et comique : professeur d'art. Transmettre de génération en génération, théoriquement, mécaniquement, des lois fixes du *beau* ; enseigner la méthode d'être ému d'une façon correcte et semblable, devant un morceau de nature, transformé en thème de bavardage scolastique, comme on apprend à métrer des pièces de soie ou à confectionner des bottes, cela semble, au premier abord, un extravagant métier. Cependant, il n'en est pas de plus honoré et qui rapporte davantage. Le maître met son amour-propre à posséder le plus d'élèves possible, l'élève à copier le plus fidèlement qu'il peut la manière du maître, qui copia son maître, lequel avait déjà copié le sien. Et cela remonte de la sorte, d'élèves en maîtres, jusqu'aux siècles les plus lointains de nous. Cette suite ininterrompue de gens, se copiant les uns les autres, à travers les âges, nous appelons cela la tradition. Elle est infiniment respectée. Elle a des écoles, des instituts, des ministères ; tout l'organisme social et politique fonctionne pour elle. Les gouvernements, quels qu'ils soient, la protègent et veillent à ce qu'elle soit officiellement continuée, récompensée, et qu'aucun accident fâcheux n'en vienne briser l'imbrisable chaîne.

Avec M. Claude Monet, nous sommes loin de la

tradition. Une de ses grandes originalités, c'est qu'il n'a été l'élève de personne. Il se trouve dans cette situation rare et bienheureuse de n'avoir pas d'état civil artistique. Aucun Cabanel ne le baptisa ; aucun Bouguereau. Dans les livrets d'exposition et les catalogues de vente, il figure avec son nom seul, sans accolade d'aucun maître. Il entra, très jeune, il est vrai, dans l'atelier du père Gleyre, mais quand il eut compris et vérifié l'étrange cuisine qui se pratiquait là, il s'empressa de fuir, sans avoir déplié son carton, ni ouvert sa boîte de couleurs. Il eut alors une idée de génie, mais fort irrévérencieuse, et par quoi, certainement, il vaut d'être devenu l'admirable peintre qu'il est : il ne copia aucun tableau du Louvre. Même, il découvrit qu'il y avait, dans la nature, des êtres, des arbres, des fleurs, des horizons, de l'eau, de la lumière, et que cela vivait, et que cela était beau d'une beauté souveraine, sans cesse renouvelée, d'une toujours claire, fraîche et hardie jeunesse, et que cela valait tous les maîtres morts, s'écaillant tristement, en leurs cadres dédorés, sous les successives couches de poussière et de vernis dont ils sont affligés. Non point qu'il fût réfractaire aux joies d'un Giotto, d'un Holbein, d'un Velasquez, d'un Delacroix, d'un Ingres, d'un Daumier, d'un Hokousaï, nul plus que lui n'avait l'âme qu'il faut pour les sentir et pour les aimer. Mais il se dit avec raison que chacun doit faire son œuvre, c'est-à-dire exprimer sa propre émotion, et non pas recommencer celle des autres. Il partait de ce principe que la loi du monde est le

mouvement, que l'art, comme la littérature, la philosophie, la science, est perpétuellement en marche vers des recherches nouvelles et de nouvelles conquêtes; qu'aux découvertes d'hier succèdent les découvertes de demain, et qu'il n'y a point d'époques définitives, ni d'hommes sacrés, en qui se soit à jamais fixé le dernier effort de l'esprit humain. M. Claude Monet admira ces gloires du passé, et ne s'y attarda pas plus qu'il ne s'était attardé dans les ateliers des professeurs contemporains. Il regarda la nature, toute gonflée d'amour, toute frémissante de génie; il vécut en elle, ébloui par l'inépuisable magie de ses formes changeantes, ravi en extase par ses musiques inentendues, et il laissa courir, vagabonder son rêve, sur le léger, le féerique rêve de lumière qui enveloppe toutes les choses vivantes et fait vivre toutes les choses mortes de la vie charmante des couleurs.

Si bien doué qu'il se sente, si peu porté qu'il soit à l'imitation, un jeune homme, dans sa hâte de produire, aux prises avec les tâtonnements du début, avec les difficultés d'une technique rebelle, d'une éducation de l'œil, si lente à se faire, est fatalement destiné à subir, même sans qu'il s'en doute, l'influence de ses premières admirations, de ses premiers enthousiasmes. En ses premières toiles, si curieuses d'effort, de volonté *différente*, si pleines de qualités personnelles, où déjà se devine la maîtrise future de l'artiste, on reconnaît néanmoins, çà et là, l'influence de Courbet et de sa manière

noire, puis celles de Manet et de M. Camille Pissarro, ce grand peintre méconnu. Il s'en rendit compte, — car personne ne fut plus sévère pour ses œuvres que M. Claude Monet, — et il mit toute son énergie à se défaire de ces quelques involontaires souvenirs qui nuisaient au développement complet de sa personnalité. De cette époque de transition et de lutte acharnée contre lui-même, datent deux importants tableaux : *le Déjeuner sur l'herbe* et la *Cueillette de fleurs*, dont le premier figura, je crois, à l'Exposition des Champs-Élysées, en 1864, y fut grandement insulté. Ces toiles, énormes, d'une tonalité charmante, douce, un peu triste, — quoique, à côté des autres, elles fissent l'effet d'un éclat de soleil au milieu des ténèbres, — parurent le dernier mot de l'art révolutionnaire. Elles marquaient certainement un progrès considérable dans la recherche du plein-air, alors nouvelle, et leur accent de modernité effarouchait la nudité des académies cireuses et récompensées, qui s'immobilisent sur des fonds maculés d'ocre. Pourtant, elles dénotaient plus de délicatesse que de force, plus de grâce que de réelle puissance. Les ombres en étaient molles, les lumières parfois un peu plates, le dessin, — bien que dégagé de toute convention, — raide, en quelques parties ; l'atmosphère lourde encore. M. Claude Monet n'avait pas atteint cette souplesse, cette élégance, cette beauté vibrante de la ligne, où il est passé maître, ni cette extraordinaire acuité de vision qui, dans un seul ton, lui en fait distinguer vingt opposés et s'influencant

l'un l'autre, par leur orchestrale juxtaposition. Il ne modelait pas en pleine pâte lumineuse, comme aujourd'hui. Bientôt, à force d'isolement moral, de concentration en soi, d'abstraction de ses facultés dans la seule nature, à force d'oubli des théories et des esthétiques, de tout ce qui n'était pas le *motif* de l'heure présente, son œil se forma aux jeux agiles des reflets, au frisson des plus subtiles, des plus rapides lumières; sa main s'affermir, s'assouplit en même temps, à l'imprévu parfois si déroutant de la ligne aérienne; sa palette, désobscurcie, et réduite aux couleurs indispensables de l'arc-en-ciel, s'éclaircit, s'égaya, s'illumina, roula du soleil et pétrit de l'azur.

Et voilà que paraissent ses études de la Seine, à Argenteuil, ses bords grouillants de verdure ensoleillées; la grâce svelte de ses peupliers que la brise argente et qui font papilloter le ciel, au remuement léger des feuilles; ses bateaux dont les coques rouges, bleues, vertes, blanches, glissent mollement sur l'eau clapotante et miroitante qui roule, avec l'or fragmenté du soleil, la gaieté sautillante et magique du changeant reflet qui passe. C'est un enchantement de lumière, une joie de limpidité, où l'œil se caresse délicieusement. Et voilà ses premières marines: la mer normande, le Havre, Trouville, Honfleur, — la mer surprise dans ses plus mystérieux rythmes, fixée dans sa plus lointaine atmosphère avec ses solitudes bercées par l'éternelle lamentation des vagues, avec ses fourmillements de bateaux, ses plages de

sable, ses falaises, ses rochers ; la mer, où il devait mettre une des grandes passions de sa vie, et par laquelle, en poète magnifique, il traduisit physiquement la sensation poignante de l'infini. Ce sont encore ses fleurs dont il fit revivre l'organisme délicat, la tendresse presque inexprimable et si fragile de leurs formes ailées, l'éclat vierge de leurs couleurs, l'immatérielle exhalaison de leurs parfums. Ce sont ses femmes aussi, — parées de grâce souveraine, comme celles de Watteau — assises ou couchées dans des verdure hautes, ou bien étendues, au pied des arbres, sous les couverts fleuris des jardins, qui laissent tomber, sur les toilettes claires, les gouttes d'ombre et les gouttes de soleil. Et c'est, sur un fond rose orné d'éventails, cette Japonaise, dont la robe qui s'enroule à ses pieds, en plis mouvants, est un paysage miraculeux, où vont chantant les oiseaux féériques, les dieux et les métamorphoses. Chacune de ses toiles marque non seulement un effort, mais une conquête de l'art sur la nature ; et si toutes ne sont pas de qualité égale et de valeur pareille, beaucoup sont déjà d'absolus chefs-d'œuvre. C'est qu'en pleine possession de son métier, sachant en outre vers quel idéal il marchait, et y marchant avec cette sûreté du but à atteindre, avec cette volonté implacable, presque farouche, qui est un des traits dominants de son caractère, M. Claude Monet avait divisé son travail sur un plan méthodique, rationnel, d'une inflexible rigueur, en quelque sorte mathématique.

*
* *

La plupart des peintres se contentent de figurations approximatives et généralement discordantes. Leurs observations atmosphériques ne vont pas au delà de ces trois grands faits : le lever du soleil, le plein midi, le coucher du soleil ; et ils ne tiennent point compte des heures intermédiaires, ni de leurs nuances infinies qui sont pourtant d'une importance pittoresque, capitale. Ils ne paraissent pas se douter que chaque heure du jour a son caractère spécial, son drame de lumière différent ; de même que chaque pays possède sa structure propre, chaque race ses particularités d'anatomie, ses dissemblances de physiologie ethniques. C'est cette trop facile compréhension du *motif*, qui permet à M. Dagnan-Bouveret, par exemple, de reconstituer des pardons bretons, avec des paysans et dans des paysages jurassiens ; c'est elle qui autorise les peintres à travailler sur une toile, de dix heures du matin à six heures du soir, imperturbablement indifférents à ce que le soleil, passant de l'est à l'ouest, ait changé les contours, déplacé les ombres, modifié les modelés, dissocié les valeurs, distribué enfin des harmonies successives et autres, qui s'excluent l'une par l'autre, rigoureusement. Il en résulte un profond désaccord entre toutes les parties d'un même tableau, un manque absolu d'unité ; et, par conséquent une absence complète de vie. L'art qui ne se préoccupe pas, même dans les conceptions de rêve, des phénomènes natu-

rels, et qui ferme les yeux devant ce que la science nous a appris du fonctionnement des organismes, n'est pas de l'art. M. Meissonier, semant, dans son jardin de Poissy, de la farine pour figurer la neige où moururent les soldats français, pendant la retraite de Russie, et peignant cette farine avec la conscience que l'on sait, fait un métier quelconque, inférieur à celui du menuisier qui emboîte exactement un tiroir sur ses coulisses. C'est pourquoi presque tous les paysages de « notre admirable école française », qui dérivent de cette farine, ne m'inspirent aucun intérêt, malgré le talent — ou l'illusion du talent — qui y est souvent dépensé. Ces paysages sont trop dans la fantaisie vulgaire, et aussi loin de la vérité — source unique du rêve — qu'une figure à qui un peintre mystificateur aurait mis les yeux à la place de la bouche, et le menton à la place du nez. Théodore Rousseau, pour ne parler que de lui, ne résiste pas à une analyse, même superficielle. L'atmosphère qu'il peint est irrespirable; ses châtaigniers et ses chênes ont beau avoir de solides embranchements, ses terrains une lourde et robuste ossature, ils ne vivent point; ses feuillages luisent, mais l'air ne circule pas à travers ce maçonage grossier et canaille; aucune sève ne court sous ces végétations inertes et desséchées, aux consistances de métal. Est-il besoin de dire que, par la raison contraire, j'aime le divin Corot, sur qui M. Cabanel porta ce jugement qui serait infâme s'il n'était puissamment comique : « Les Corot!... Ah! oui, les Corot!... ça se fait avec les grattages de nos palettes,

au hasard. » Je l'aime pour sa prodigieuse science de peintre, pour le frisson qu'elle me donne, le mystère de rêverie où elle me jette, comme j'aime l'épique Millet, pour la grandeur, pour la noblesse sculpturales de ses formes, que lui révéla la nature, et qu'il sut tirer des profondeurs de la vie. Tous les deux, si différents en sensibilité et en passion, furent égaux en génie. M. Claude Monet est de cette forte race.

M. Claude Monet comprit que, pour arriver à une interprétation à peu près exacte et émue de la nature, ce qu'il faut peindre, dans un paysage, ce ne sont pas seulement ses lignes générales, ou ses détails partiels, ou ses localisations de verdure, de terrains, c'est l'heure par vous choisie où se caractérise ce paysage : c'est l'instantanéité. Il observa que, dans un jour égal, un effet dure à peine trente minutes. Il s'agissait donc de rendre l'histoire de ces trente minutes, c'est-à-dire, ce que dans un morceau donné de nature, elles expriment de lumière harmonique et de mouvements concordants. Cette observation s'applique aussi bien aux figures, qui ne sont en réalité qu'un ensemble d'ombres, de lumières, de reflets, toutes choses mobiles et changeantes, qu'au paysage. Le *motif* et l'instant du *motif* une fois choisis, il jetait sur la toile sa première impression. Il se faisait une règle stricte de couvrir cette toile, en ce court espace d'une demi-heure. Et ce qu'il y avait d'admirable, c'était la sûreté du dessin, le charme du sentiment, la parfaite précision du caractère, obtenus en ce premier travail, enlevé de verve,

et dont beaucoup de peintres se fussent contentés. Mais M. Claude Monet ne s'en contentait pas. Chaque jour, à la même heure, le même nombre de minutes, par la même lumière, quelquefois durant soixante séances, il revenait devant son *motif*, tâchant de saisir du même coup d'œil les accords de ton, les rapports de valeurs, disséminés çà et là dans le motif ; les fixant, pour ainsi dire, simultanément, en leur forme exacte, et dans leur fugitif dessin, au moyen de pinceaux de martre, longs, fins et flexibles, qui donnent à la touche plus de solidité et plus de souplesse à la fois, et aussi plus d'accent aux modelés ; juxtaposant ou superposant ses couleurs vierges, sans presque jamais les mélanger, les faire passer l'une dans l'autre, de façon à leur conserver leur fraîcheur, leur éclat et leur transparence ; s'arrêtant impitoyablement, et courant à un autre *motif*, si, durant cette séance rapide, la lumière venait à se modifier. Jamais, même les jours où le travail devient presque une ivresse, une griserie charmante de l'esprit qui fait s'envoler les heures, sans qu'on les sente vous frôler, jamais M. Claude Monet ne se laissa entraîner à la tentation, pourtant forte, de s'acharner sur une toile au delà du temps par lui déterminé. Cette probité de travail, rare, sinon unique, outre qu'elle lui donnait des résultats artistes merveilleux, qui n'étaient point sans luttes, sans angoisses, lui permettait de mener de front dix études, presque autant d'études qu'il y a d'heures en un jour. Encore cela était-il subordonné au caprice du ciel. Et puis il

ignora la préparation des toiles, les délayages à l'essence, les triturations au copal, toute cette cuisine inutile et malpropre dont s'encombrent les peintres, et ces mille petits subterfuges professionnels dont ils aiment à s'entourer pour accroître leur importance aux yeux du vulgaire, qui trouve belles les choses compliquées. Si j'insiste tant sur ces particularités de technique, c'est pour répondre aux ignorantes critiques de ceux qui reprochent à M. Claude Monet de se contenter de l'à peu près, alors qu'aucun ne poussa si loin, avec une aussi grande franchise de moyens, la conscience méticuleuse de son art, le respect fidèle de la nature, la recherche ardente et patiente de la vérité, comme à ceux qui l'accusent de peindre furieusement, avec un couteau à palette, au petit bonheur de la tâche, au hasard de l'empâtement, alors que chaque coup, chaque lèche de son pinceau sont le produit d'une pensée réfléchie, d'une comparaison, d'une analyse, d'une volonté sachant ce qu'elle veut, ce qu'elle fait, où elle va. Grâce à cette méthode, en quelques années, il parvint à n'avoir plus qu'un parti pris, celui de la nature, qu'une passion, celle de la vie ; il put créer son art, enfin.

Et c'est la vie, en effet, qui emplit ces toiles d'un rajeunissement de passion, d'un souffle d'art nouveau et qui étonne : la vie de l'air, la vie de l'eau, la vie des parfums et des lumières, l'insaisissable, l'invisible vie des météores, synthétisée en d'admirables hardiesses, en d'éloquentes audaces, lesquelles, en réalité, ne sont que des délicatesses de perception et

dénotent une supérieure intelligence des grandes harmonies de la nature. Gaïetés nuptiales des printemps, lourdeurs enflammées des étés, agonies des automnes sur leurs lits de pourpre, sous leurs draperies d'or, splendides et froides parures de l'hiver, la vie est partout, ressuscitée et triomphante. Et rien, en ce resplendissement, n'est livré au hasard de l'inspiration, même heureuse, à la fantaisie du coup de pinceau, même génial. Entre notre œil et l'apparence des figures, des mers, des fleurs, des champs, s'interpose *réellement* l'atmosphère. Chaque objet, l'air *visiblement* le baigne, l'enduit de mystère, l'enveloppe de toutes les colorations, assourdies ou éclatantes, qu'il a charriées avant d'arriver à lui. Le drame est combiné scientifiquement, l'harmonie des formes s'accorde avec les lois atmosphériques, avec la marche régulière et précise des phénomènes terrestres et célestes; tout s'anime ou s'immobilise, bruit ou se tait, se colore ou se décolore, suivant l'heure que le peintre exprime, et suivant la lente ascension ou le lent décours des astres, distributeurs de clartés. Étudiez de près n'importe lequel des tableaux de M. Claude Monet, et vous verrez comme chacun des multiples détails dont il se compose s'enchaîne logiquement et symphoniquement l'un à l'autre, d'après la direction des rayons lumineux, comme le moindre brin d'herbe et l'ombre de la branche la plus menue subissent l'influence de leur horizontalité ou de leur obliquité. La grâce exquise par où nous sommes charmés, la force qui nous émeut, la puissance d'évocation, la

poésie magnifique qui font naître en nos âmes un frisson d'admiration, viennent de cette exactitude. Aussi nous respirons vraiment, dans ces toiles, les senteurs de la terre et les souffles du ciel ; les brises marines nous apportent aux oreilles les sonorités hurlantes du large ou murmurent doucement la chanson apaisée des criques roses, des golfes argentés ; nous voyons les terrains se soulever sous l'amoureux travail des sèves bouillonnantes ; les formes naître, grandir et jaillir des germes éclatés ; le soleil décroître ou monter progressivement le long des troncs d'arbres, l'ombre s'allonger, s'amincir sur les verdure et les nappes d'eau. Il nous arrive cette impression que, bien des fois, j'ai ressentie devant les tableaux de M. Claude Monet ; c'est que l'art disparaît pour ainsi dire, s'efface et que nous ne nous trouvons plus qu'en présence de la nature vivante, conquise et domptée par ce miraculeux peintre. Et dans cette nature, recrée avec son mécanisme cosmique, dans cette vie soumise aux lois des mouvements planétaires, le rêve, avec ses chaudes haleines d'amour et ses spasmes de joie, bat de l'aile, chante et s'enchant.

Tout l'émeut, le passionne ; sa sensibilité, décuplée par l'étude, s'exerce sur tous les spectacles et des plus différents. La vie l'attire, en ses manifestations les plus variées, en ses activités les plus dissimilables. Le besoin de créer, de donner à ses émotions incessantes et qui vont s'accumulant, la forme choisie et la couleur rare, augmente de jour en jour, bouil-

lonne, déborde, tourne à l'exaspération de la conquête, à la rage de la possession. On sent gronder en lui les impatiences de la fécondité, s'agiter le désir mâle et féroce de tout embrasser, de tout étreindre, de tout soumettre à la domination de son génie. Nous voyons paraître successivement ses bords de Vétheuil, par tous les temps, à toutes les heures ; ses cultures chargées de la riche gaieté des moissons ; ses terrains d'hiver, avec leurs ossatures puissantes et désolées, et leurs arbres nus qui s'attristent sous les ciels gris dans la pulvérulence violâtre des froidures ; ses givres dont le soleil irise les gemmes diamantines, ensanglante les retombées de stalactites architecturales ; ses brouillards, aux silhouettes décolorées, ou seulement apalies, ses brouillards profonds et légers, où la vapeur s'épand par ondes visibles et véritablement remuantes ; ses arbres fleuris, au bord de l'eau, où se retrouve l'enchanteresse grâce du Japonais ; ses débâcles de fleuves, craquant sous la poussée des courants, amoncelant, entre la mélancolie des rives, leurs transparences roses, bleues, vertes, si douces et si tragiques à la fois ; ses dindons blancs, picorant l'herbe haute que cribble d'or un dur soleil horizontal ; ses gares, et leur effarante beauté moderne, avec le tumulte, la hâte sombre des machines, la svelte hardiesse des voûtes qui s'ouvrent sur des ciels enfumés où vont se perdant des profils carrés, d'indécises silhouettes de ponts, de grues, de locomotives lointaines, évoquant fantastiquement le poème de la houille et du fer ; ses rues en fêtes et

leurs maisons pavoisées, et leurs drapeaux qui claquent dans le vent; ses brumes de Londres, et la majesté estompée des paysages urbains, ses fines lumières de Hollande, et ce qu'elles contiennent de tristesse rêveuse; et ses mers, dont il va bientôt célébrer la grandiose épopée, avec une éloquence que n'atteignit jamais, dans aucun art, aucun artiste.

La clameur fut grande; l'insulte prête à saluer ce bel effort. Le rire montra ses dents et lança sa bave, qu'importe? Un peintre est né qui, même après Delacroix, après Corot, après Manet, nous révèle encore des harmonies neuves, des beautés de lumière que la peinture n'avait pas exprimées. Et son œuvre, déjà, est immense.

*
* * *

Je n'ai pas, en cette étude forcément écourtée, à suivre M. Claude Monet dans sa vie et dans son œuvre. A la biographie d'un pareil homme, à l'examen complet d'une telle œuvre, il faudrait l'espace d'un volume. Il ne m'appartient pas de raconter ses luttes ardentes, les scandaleux refus au Salon de ses toiles superbes, ses expositions avec les Impressionnistes et ses expositions isolées, comme celle de *la Vie moderne*, à laquelle M. Théodore Duret, un de ses plus anciens et fidèles défenseurs, consacra une excellente étude. Chaque fois, se montraient des progrès restés incompris, des recherches plus poussées, que la routine du public, guidée par les cri-

tiques d'art, traitait de folies et de mascarades. Un détail qui n'est pas sans mélancolie : des amateurs, pris de gaieté devant ce prodigieux labeur, déposèrent des sous sur le rebord des cadres, comme dans la sébile d'un mendiant ; et cette plaisanterie fut jugée d'un goût exquis. Je ne dirai pas non plus ses découragements vite surmontés et suivis aussitôt de travaux acharnés, — car il marchait à son but, droit devant lui, à peine arrêté, de temps à autre, par les misères d'une existence où il sentait, à chaque pas, l'hostilité embusquée. Ce que je puis dire, c'est qu'il lui fallut une santé de fer, des muscles d'acier pour résister, dans le soleil, dans la neige, dans le vent, dans le froid, aux fatigues dont il les surmena, et une solide trempe morale pour n'être pas abattu par tout ce que l'ignorance et la lâcheté humaines accumulèrent de déboires, d'amertumes autour de lui. Aujourd'hui, M. Claude Monet a vaincu la haine, il a forcé l'outrage à se taire et le respect à venir vers son nom. Il est ce qu'on appelle *arrivé* ; ce que les inspecteurs des Beaux-Arts appelleraient *décorable*. Si quelques obstinés pour qui l'art n'est que le perpétuel recommencement des formes glacées et des formules mortes discutent encore les *tendances* de son talent, ils n'osent plus discuter ce talent qui s'est imposé de soi-même par sa propre force et son charme si profond. Des amateurs qui riaient autrefois s'honorent de posséder des tableaux de lui ; des peintres, les plus prompts à se moquer, l'imitent. Et lui-même, plus robuste que jamais, plus riche de science, plus

débordant de passion, vit dans la plus belle, dans la plus inaltérable sérénité d'art où un artiste puisse se réfugier.

*
* *

Cette exposition de cent cinquante exemplaires choisis dans l'œuvre de M. Claude Monet offre un attrait exceptionnel et rare, d'abord par la qualité supérieure des œuvres, ensuite parce que l'on n'est pas habitué à les voir figurer dans les exhibitions officielles, où tout se « banalise », se confond, se perd, où c'est à peine si, dans la cohue, l'on peut distinguer des toiles charmantes, comme sont, cette année, celles de M. J. F. Raffaelli et de M. Carrière. Elle présente aussi un intérêt en quelque sorte biographique, car elle embrasse une période de vingt-cinq années de travail opiniâtre et de luttes sans merci : c'est-à-dire qu'elle est le résumé de presque toute sa vie artiste. Elle nous le montre, non loin de ses débuts, et où il est arrivé aujourd'hui, en nous faisant passer par les différents stades qui marquent, non pas l'histoire de ses transformations, mais la chronologie de ses progrès. Une chose me frappe et m'étonne ; c'est, dans sa diversité et son abondance, l'absolue unité de cette œuvre ; c'est, dans sa passion, l'équilibre parfait de ce cerveau. Depuis le jour où M. Claude Monet a pris un pinceau et s'est mis en face d'une toile, il a su où il voulait aller, et il y est allé, tout droit, en conqué-

rant, sans se détourner un seul instant de sa route, sans dévier, çà et là, dans l'ornière des idéals vagues, sans se perdre aux embranchements des aspirations confuses. En lui, doué d'une incomparable robustesse morale, d'une santé intellectuelle, fortifiée encore par la constante intimité de sa vie dans la nature, en lui, aucune trace de la maladie contemporaine, si propice aux défaillances, si fatale à la production : l'inquiétude. Jamais les esthétiques corrosives, ni l'action dissolvante des écoles, n'ont mordu sur cet esprit de bronze, pourtant si vibrant, si délicatement impressionnable à toutes les émotions. Il est tout d'une pièce, dans le mécanisme subtil et compliqué de son génie, admirable récepteur des sensations les plus différentes, créateur des formes les plus opposées. De la *Femme verte* — que je regrette de ne pas revoir en cette exposition — aux éblouissantes figures de Giverny ; des gaietés ensoleillées d'Argenteuil aux tragiques paysages, voilés d'un si poignant et presque biblique mystère, de la Creuse ; des champs de vigne morts sous les ciels de plomb, aux meules couvertes de neige, tout illuminées par les féeries d'un matin qui se lève, virginal et radieux, dans les brumes transparentes, il ne s'est pas démenti une seule minute. Son art est tout de joie, de sérénité, d'harmonie, parce qu'il est tout de lumière et que la lumière illumine toutes les choses, aussi bien le calice des fleurs que le bord des gouffres. On peut suivre M. Claude Monet en Italie et en Provence, dans la vallée de Vernon et le long des rives ombragées de l'Epte,

sur les rochers d'Étretat et la mer grise qui les baigne, comme sur les falaises sauvages de Belle-Isle, et l'eau noire qui hurle à leurs pieds ; on peut le suivre sous les pins du Golfe Jouan ; en face des calmes mers vertes d'Antibes, comme dans les gorges de Fresselines et les plaines tapissées de tulipes, de la Hollande, c'est la même pensée qui le guide à travers ces aspects multiples : la *mise en caractère* d'un terrain, d'un coin de mer, d'un rocher, d'un arbre, d'une fleur, d'une figure, dans leur lumière spéciale, dans leur instantanéité, c'est-à-dire dans la minute même où la vision se pose sur eux et les embrasse, harmoniquement. Étudiez ces toiles dans l'ordre de leurs dates, vous verrez que, chaque fois, son métier s'enrichit, sa sensibilité se développe, son œil découvre de nouvelles conquêtes de formes et des frissons de lumière inconnus ; mais vous n'y sentirez pas une hésitation d'art, l'arrêt d'un esprit qui se cherche, sollicité hier par un idéal, troublé aujourd'hui par un autre. Sa marche en avant, dans la même direction, est hardie, volontaire, impitoyable. On dirait, pourtant, qu'il est poussé par une force de la nature, presque inconsciente, tant est régulière et puissante l'impulsion qui l'entraîne.

On a dit, tout récemment, de M. Claude Monet, qu'il ne rendait de la nature que des aspects sommaires et que « cela n'était vraiment pas suffisant. » Le reproche est plaisant qui s'adresse à l'homme, qui, précisément, a poussé le plus loin la recherche de l'expression, non seulement dans le domaine du visi-

ble, mais dans le domaine de l'invisible, ce que n'avait fait, avant lui, aucun peintre européen; à l'homme qui a peint l'air, toutes les fluidités de la lumière et les reflets infinis dont elle enveloppe les objets et les êtres. Si l'on compare les tons d'un peintre aux phrases d'un écrivain, les tableaux aux livres, on peut affirmer que personne n'exprima autant d'idées que M. Claude Monet, avec une plus abondante richesse de vocables; que, malgré la franchise, parfois un peu rude, de son métier, personne n'analysa avec plus de soin, d'intelligence et de pénétration, avec plus de détails, le caractère des choses et la vivante apparence des figures. Et la puissance de son art est telle, l'équilibre en est si admirablement combiné, que, de cette analyse minutieuse, de ces détails innombrables dont se composent ses tableaux, il ne reste pour l'étonnement des yeux, pour l'émotion des cœurs qu'une synthèse : synthèse des expressions plastiques et des expressions intellectuelles, c'est-à-dire la forme la plus haute et la plus parfaite de l'œuvre d'art. Il est le seul, peut-être, qui, avec un bout de ciel et un bout de mer, vous prenne dans tout votre être physique et tout votre être pensant. Que de fois, devant ses mers farouches de Belle-Isle, ses mers souriantes de Bordighera, j'ai oublié qu'elles étaient faites, sur un morceau de toile, avec de la pâte ! Il me semblait, tant était complète l'évocation, que j'étais couché sur les grèves, et que je suivais le vivant rêve, attendri ou terrible, qui se lève des eaux brillantes et remuantes,

et se perd à travers l'indestructible infini, par delà la ligne d'horizon, confondue avec le ciel.

Aucun n'aura mené une existence plus enviable que M. Claude Monet, car il a incarné l'art dans sa propre chair, et il ne vit qu'en lui et par lui, d'une vie de travail incessant et rude ; douloureux aussi, comme à tous les créateurs. Mais la douleur n'est-elle pas le bain où se trempe et se retrempe l'âme de l'artiste ? Admirable et curieuse folie, qui est la sagesse suprême, puisque, à tout prendre, il aura connu des joies suprêmes que les élus seuls connaissent. Paris, avec ses fièvres, ses luttes, ses intrigues qui broient les volontés et détruisent les courages, ne pouvait convenir à un contemplateur obstiné, à un passionné de la vie des choses. Il habite la campagne dans un paysage choisi, en constante compagnie de ses modèles ; et le plein air est son unique atelier. Aucun n'est plus orné de richesses. Et c'est là que, loin du bruit, des coteries, des jurys, des esthétiques et des hideuses jalousies, il poursuit la plus belle, la plus considérable parmi les œuvres de ce temps.

OCTAVE MIRBEAU.

TABLEAUX

PAR

CLAUDE MONET

1 — *Pointe de la Hève (Havre)*. 1864.

Appartient à M. Faure.

2 — *Saint-Germain-l'Auxerrois*. 1866.

Appartient à M. Faure.

3 — *Étude de mer*. 1866.

Appartient à M. Choquet.

4 — *Port de Honfleur*. 1866.

Refusé au Salon.

Appartient à M. Faure.

5 — *Sainte-Adresse*. 1867.

Appartient à M. Faure.

6 — *La Cabane; Sainte-Adresse.* 1867.

Appartient à M. Duret.

7 — *Au bord de l'eau; Bennecourt.* 1868.

Appartient à M. Clapisson.

8 — *Route de Louveciennes.* 1869.

Appartient à M. Goupy.

9 — *La Grenouillère; Bougival.* 1869.

Appartient à M. Charles Éphrussi.

10 — *Estacade de Trouville.* 1870.

Appartient à M. Duez.

11 — *Canal; Zaandam.* 1871.

Appartient à M. Leclanché.

12 — *Le Parlement; Londres.* 1871.

Appartient à M. Faure.

13 — *Canal; Hollande.* 1871.

Appartient à M. Duret.

14 — *Moulin à Zaandam. 1872.*

Appartient à M. Faure.

15 — *Bords de la Seine; printemps. 1872.*

Appartient à M. Ernest May.

16 — *Impression. 1872.*

Appartient à M. de Bellio.

17 — *Étude de bateaux; Havre. 1873.*

Appartient à M. le docteur Filleau.

18 — *Effet de neige; Argenteuil. 1873.*

19 — *Boulevard des Capucines. 1873.*

Appartient à M. Faure.

20 — *Port du Havre. 1874.*

Appartient à M. Faure.

21 — *Petit bras de la Seine; Argenteuil. 1875.*

Appartient à M. Faure.

22 — *Prairie à Bezons*. 1874.

Appartient à M. Faure.

23 — *Liseuse*. 1874.

*Note: Faure de l'œuvre
et non d'un autre peintre*

Appartient à miss Cassatt.

24 — *Le Pont d'Argenteuil*. 1874.

Appartient à M. Faure.

25 — *Au Petit-Gennevilliers*. 1874.

Appartient à M. Berend.

26 — *Le Train*. 1875.

Appartient à M. de Bellio.

27 — *Bateaux de plaisance ; Argenteuil*. 1875.

Appartient à M. Faure.

28 — *La Seine à Argenteuil*. 1875.

Appartient à M. Faure.

29 — *Pruniers en fleur*. 1875.

Appartient à M. Duez.

30 — *Printemps ; Argenteuil. 1875.*

Appartient à M. Leclanché.

31 — *Les Dindons. 1876.*

Panneau décoratif inachevé.

Appartient à M. Duret.

32 — *Les Tuileries. 1876.*

Appartient à M. Ernest May.

33 — *Gare Saint-Lazare. 1877.*

Appartient à M. de Bellio.

34 — *Pont de l'Europe ; gare Saint-Lazare. 1877.*

Appartient à M. de Bellio.

35 — *Sous bois ; automne. 1877.*

Appartient à M. Choquet.

36 — *Parc Monceau. 1878.*

Appartient à M. de Bellio.

37 — *Pommiers ; Vétheuil. 1878.*

Appartient à M. Duret.

38 — *La Rue Montorgueil; Fête nationale du
30 juin. 1878.*

Appartient à M. de Bellio.

39 — *Paysage; Courbevoie. 1878.*

Appartient à M. de Bellio.

40 — *Vétheuil dans le brouillard. 1879.*

41 — *Paysage d'hiver; Lavacourt. 1879.*

Appartient à M. de Bellio.

42 — *Prairie à Vétheuil. 1879.*

Appartient à M. Choquet.

43 — *Paysage; Vétheuil. 1879.*

Appartient à M. Duret.

44 — *Vue de Vétheuil; soleil couchant. 1879.*

Appartient à M. de Bellio.

45 — *Coucher de soleil sur la Seine, l'hiver.
1880.*

46 — *Les Glaçons*. 1880.

Refusé au Salon.

Appartient à M. Charpentier.

47 — *Débâcle sur la Seine*. 1880.

Appartient à M. Theulier.

48 — *Coucher de soleil sur la Seine ; effet d'hiver*. 1880.

Appartient à M. Clapisson.

49 — *Paysage à Vétheuil*. 1880.

Appartient à M^{me} Wagner.

50 — *Les Glaçons*. 1880.

Appartient à M. Charles Éphrussi.

51 — *Vétheuil ; effet de neige*. 1881.

Appartient à M. Durand-Ruel.

52 — *Au Jardin*. 1881.

Appartient à M. Durand-Ruel.

53 — *Maison de pêcheurs au Petit-Ailly*. 1882.

Appartient à M. Choquet.

54 — *Les Filets ; Pourville*. 1882.

Appartient à M^{me} Georges Petit.

55 — *Du haut des falaises, à Dieppe.* 1882.

Appartient à M. Faure.

56 — *La Maison du pêcheur; Varengueville.* 1882.

Appartient à M. Claude Lafontaine.

57 — *Un Parc à Pourville.* 1882.

Appartient à M. Aubry.

58 — *Pourville.* 1882.

Appartient à M. Clapisson.

59 — *Les Fonds de Varengueville.* 1882.

Appartient à M. Guillemard.

60 — *Poste de douaniers à Varengueville.* 1882.

Appartient à M. Bérard.

61 — *Église de Varengueville.* 1882.

Appartient à M. le prince Edmond de Polignac.

62 — *La Rivière à Port-Villez, près Vernon.* 1883.

Appartient à M. Claude Lafontaine.

63 — *La Marina; Bordighera.* 1884.

64 — *A Bordighera.* 1884.

Appartient à M. Durand-Ruel.

65 — *Vallée de Sasso; Bordighera.* 1884.

66 — *Sous bois; Bordighera.* 1884.

67 — *Vue de Bordighera.* 1884.

Appartient à M. Montaignac.

68 — *Poirier en fleurs.* 1885.

69 — *Aiguille d'Étretat.* 1885.

Appartient à M. Cahen d'Anvers.

70 — *La Manne-Porte; Étretat.* 1885.

Appartient à M. Waltner.

71 — *Coucher de soleil; Étretat.* 1885.

Appartient à M. Waltner.

72 — *Les Meules.* 1885.

Appartient à M. Choquet.

73 — *Les Iles de Port-Villez.* 1885.

Appartient à M. Berend.

74 — *Tempête à Belle-Isle.* 1886.

Appartient à M^{me} Georges Petit.

75 — *Tempête ; Belle-Isle.* 1886.

76 — *Le Père Pauly, pêcheur de Belle-Isle.*
1886.

77 — *Falaise d'Étretat.* 1886.

78 — *La Pluie ; Étretat.* 1886.

79 — *Entrée du port Goulphar ; Belle-Isle.* 1886.

80 — *Port-Domois ; Belle-Isle.* 1886.

81 — *Champ de tulipes, près La Haye.* 1886.

Appartient à M. Georges Petit.

82 — *Aiguille d'Étretat ; brume.* 1886.

Appartient à M. Durand-Ruel.

83 — *Blocs de rochers; Belle-Isle.* 1886.

84 — *Culture de tulipes; Hollande.* 1886.

Appartient à M. Clapisson.

85 — *Champs de tulipes; Hollande.* 1886.

Appartient à M^{me} la princesse de Sceaux-Montbéliard.

86 — *Côtes de la mer Sauvage; Belle-Isle.* 1886.

87 — *Le Val de Falaise; effet de neige.* 1886.

Appartient à M. Faure.

88 — *Bords de l'Epte, à Giverny.* 1886.

Appartient à M. Faure.

89 — *Grotte de Port-Domois; Belle-Isle.* 1886.

Appartient à M. Aubry.

90 — *Port-Domois; Belle-Isle.* 1886.

Appartient à M. Guyotin.

91 — *Pyramides de Port - Cotton; Belle - Isle.*
1886.

Appartient à M. Aubry.

92 — *Vernon*. 1886.

93 — *Pointe de rochers; Belle-Isle*. 1886.

Appartient à M. Guillemard.

94 — *Maison de jardinier; Hollande*. 1886.

Appartient à M. le baron d'Estournelles de Constant.

95 — *Rochers à Port-Cotton; Belle-Isle*. 1886.

Appartient à M. Dupuis.

96 — *Pyramides de Port - Cotton; Belle-Isle*.
1887.

Appartient à M. Claude Lafontaine.

97 — *Les Peupliers; Giverny*. 1887.

98 — *Prairie; Giverny*. 1887.

Appartient à M. Guyotin.

99 — *Luzerne et Coquelicots*. 1887.

100 — *Antibes*. 1888.

101 — *Antibes, vue du cap; vent de mistral.*
1888.

102 — *Antibes, vue de la Salice.* 1888.

103 — *Montagnes de l'Esterel, vues de Juan-
les-Pins.* 1888.

Appartient à M. Georges Petit.

104 — *Golfe d'Antibes.* 1888.

105 — *Chrysanthèmes.* 1888.

106 — *Promenade; temps gris.* 1888.

107 — *Prairie de Limetz.* 1888.

Appartient à M. Grunebaum.

108 — *Prairie de Giverny; temps brumeux.* 1888.

109 — *Bords de la Méditerranée; temps gris.*
1888.

110 — *Le Soir dans la prairie; Giverny.* 1888.

111 — *La Promenade.* 1888.

112 — *Antibes, vue des jardins de la Salice.*
1888.

Appartient à M. de Saint-Marceaux.

113 — *Antibes, le matin.* 1888.

114 — *Sous les pins; cap d'Antibes; effet du soir.* 1888.

Appartient à M. Aubry.

115 — *La Mer et les Alpes.* 1888.

Appartient à M. Keller.

116 — *Plage de Juan-les-Pins.* 1888.

Appartient à M. Boivin.

117 — *Sous les pins; cap d'Antibes.* 1888.

Appartient à M. Guillemard.

118 — *Maison de jardinier, à Antibes.* 1888.

119 — *Moulin sur l'Epte.* 1888.

120 — *Le Brouillard.* 1888.

rose

121 — *Méditerranée par vent de mistral; cap d'Antibes.* 1888.

122 — *Moulin de Limetz.* 1888.

123 — *Les Alpes, vues du cap d'Antibes.* 1888.

Appartient à M. Georges Petit.

124 — *Antibes, vue du plateau Notre-Dame.* 1888.

Appartient à M. Georges Petit.

125 — *Au cap d'Antibes, par vent de mistral.* 1888.

126 — *Gelée blanche; soleil levant.* 1889.

127 — *Avant le lever du soleil; gelée blanche.* 1889.

Appartient à M. Georges Petit.

128 — *Les Eaux semblantes; Creuse; effet de soleil.* 1889.

129 — *Le Barrage de Vervit; Creuse,* 1889.

130 — *Les Eaux semblantes; temps sombre.* 1889.

- 131 — *Ravin de la Petite-Creuse*. 1889.
- 132 — *Coucher de soleil aux eaux semblantes*.
1889.
- 133 — *La Creuse; temps sombre*. 1889.
- 134 — *La Creuse*. 1889.
- 135 — *Le Vieil Arbre; Creuse*. 1889.
- 136 — *Étude d'eau*. 1889.
- 137 — *Ravin de la Creuse; effet du soir*. 1889.
- 138 — *Pont de Vervit; Creuse*. 1889.
- 139 — *Vieil Arbre, au bord de la Creuse*. 1889.
- 140 — *Village de la Rocheblond; Creuse*. 1889.
- 141 — *Vervit; Creuse*. 1889.
-

ESSAIS DE FIGURES EN PLEIN AIR

142 — *En Norvégienne.*

143 — *Sous les peupliers ; effet de soleil.*

144 — *Sous les peupliers ; temps gris.*

145 — *La Promeneuse.*



AUGUSTE RODIN

La plus grande partie de cette étude appartient à la
Revue des Lettres et des Arts,
qui a bien voulu en autoriser l'insertion dans ce Catalogue.
La reproduction en est interdite.



AUGUSTE RODIN

... Depuis deux siècles, une prétendue politesse proscrivait les passions fortes, et, à force de les comprimer, elle les avait anéanties : on ne les trouvait plus que dans les villages. Le xix^e siècle va leur rendre leurs droits. Si un Michel-Ange nous était donné dans nos jours de lumière, où ne parviendrait-il point ? Quel torrent de sensations nouvelles et de jouissances ne répandrait-il pas dans un public si bien préparé par le théâtre et les romans ! Peut-être créerait-il une sculpture moderne, peut-être forcerait-il cet art à exprimer les passions, si toutefois les passions lui conviennent. Du moins Michel-Ange lui ferait-il exprimer les états de l'âme. La tête de Tancrède, après la mort de Clorinde, Imogène apprenant l'infidélité de Posthumus, la douce physionomie d'Herminie arrivant chez les bergers, les traits contractés de Macduff demandant l'histoire du meurtre de ses petits enfants, Othello après avoir tué Desdemona, le groupe de Roméo et Juliette se réveillant dans le tombeau, Ugo et Parisina écoutant leur arrêt de la bouche de Nicolo, paraîtraient sur le marbre, et l'antique tomberait au second rang.

(STENDHAL, *Histoire de la peinture en Italie*, 1817.)

I

Le statuaire Auguste Rodin, dont le nom grandit chaque jour, à mesure que son œuvre s'installe de

plus en plus dans les préoccupations artistiques, n'a pas toujours connu cette rumeur d'hommage et cet empressement de l'éloge. Outre que ses débuts ont été longtemps retardés par la nécessité de vivre, par l'obligation de rechercher et d'accepter les travaux quelconques à façonner au goût du jour, rapportant à peine des appointements de bureaucrate ou des semaines d'ouvrier, ces débuts mêmes ont été l'objet d'hostilités singulières. La première apparition d'une œuvre de l'artiste au Salon a soulevé, quelques-uns s'en souviennent, une accusation de moulage sur nature, qui restera certainement dans l'histoire de l'art de ce temps comme une anecdote invraisemblable et baroque. Mais chaque chose doit venir à son heure. Il sera bien temps, quelques pages plus loin, dans la rapide biographie qui sera faite de Rodin, de rappeler cet incident caractéristique. Puisqu'aujourd'hui le maître sculpteur est accepté et honoré, puisqu'il est monté au plateau où l'air vif de l'indépendance donne un espoir nouveau et une force nouvelle, puisqu'un ruban rouge a été tortillé autour de la boutonnière de cet honnête homme, et qu'on l'a fêté en discours de jour de l'An et en toasts de banquets, il faut satisfaire tout de suite la curiosité impatiente de ceux qui connaissent le nom, qui s'inquiètent du tapage et qui veulent savoir l'aspect et la signification de l'œuvre.

Mieux vaut donc introduire brusquement, par le pouvoir de l'écriture, celui qui désire regarder et juger, auprès de l'homme et des figures qu'il a créées.

On longe la rue de l'Université, à travers les longs boulevards et les larges avenues qui s'entrecroisent et se parallélisent autour des Invalides. C'est la rue à grands hôtels, à vieux arbres, à petites maisons tranquilles, à façades anglaises, à jardinets, que connaît tout Parisien coureur de Paris. Vers la fin, proche le Champ de Mars, dans le voisinage provisoire de la tour Eiffel, la physionomie change un peu. De grands murs, des pans vitrés entrevus dans des cours, des boutiques de marchands de vins, peintes du rouge particulier que l'on sait, et où doivent se prendre des repas pressés de travailleurs, tout peut annoncer à l'observateur au courant un quartier de sculpteurs et de peintres. On pourrait les nommer, en effet, tous ceux qui arrivent ici, le matin, ponctuels et affairés, et qui y séjournent jusqu'au soir. Ce serait une des longues listes de l'annuaire artistique du Salon et des expositions particulières qu'il faudrait inscrire au cours de cette promenade. Mais voici le numéro 182.

Une grande porte cochère, semblable à la porte charretière d'une ferme. Une immense cour aux pavés moussus, aux coins herbus. Des enfants qui jouent à un jeu bruyant, et pourtant à peine entendu dans l'espace, et qui fait mieux constater le silence. Au-dessus d'un mur, de hautes frondaisons projetant une ombre de parc sur l'endroit tranquille. Et partout, des blocs aux formes d'hexaèdres et de parallépipèdes, des blocs massifs, allongés, debout, couchés, évoquent, le jour, un chantier de tailleurs de pierres, et le soir, au crépuscule violet et rose, dans

l'ombre indistincte, une lande parsemée de pierres levées. C'est ici le Dépôt des marbres, l'amas des belles pierres frigides et blanches, aux cassures brillantes, aux veines bleutées. Dans les blocs lourds dorment les statues inconnues dont le ciseau, demain, va désempisonner les jambes, délier les bras, délacer le torse, éparpiller la chevelure, entr'ouvrir la bouche, soulever les paupières sur les yeux morts qui vont vivre.

En face de ce champ de pierres, de ce magasin en plein air, où s'entassent les matériaux, les portes des ateliers s'ouvrent, ou plutôt restent fermées. Ceux qui se gisent là, dans ces pièces de rez-de-chaussées à baies vitrées, à hauts plafonds, sont jaloux de leur temps et ennemis de certains visiteurs. L'huis peut garder sous les frappements et devant les appels son rébarbatif visage de bois. Lettre J. C'est là. La clef grince et la porte bâille. Aucun des modèles préférés du sculpteur ne fait effort de muscles, ne dresse une statue de chair tressillante. Rodin est seul, travaillant à assembler des groupes, cherchant des arrangements et des harmonies. Regardez l'homme et comprenez l'œuvre.

L'homme, il est là, devant vous, les vêtements tachés de plâtre, les mains poissées de terre glaise. Il est petit, trapu et tranquille. Tous les traits du visage apparaissent à la fois, car tous ils sont caractéristiques. Entre les cheveux, coupés courts, et la longue barbe qui descend à flots blonds sur la poitrine, un visage fin, passant du distrait au soucieux, et du sou-

cieux au souriant, se masque de préoccupations et s'éclaire de joie paisible et de bonté silencieuse. Le front, un peu mystique et vaguement ogival, mais très étendu et bien bossué, est fait pour enclorre et pour sceller des pensées nombreuses. Le nez droit achève un profil comme les profils de moines sculptés aux portails des cathédrales. Mais ce moine paternel et subtil est armé de volonté, hanté dans sa cellule d'artiste par les inquiétudes et aussi par les certitudes modernes. Le regard et la voix sont dans un accord rare, regard aigu, brillant, qui rassemble la lumière et la couleur bleu pâle de l'œil; voix douce, intime, pénétrante, avec un étonnement bon enfant et un rien de causticité toujours présent dans le rire.

II

Le récit des événements humains qui interviennent dans la destinée d'un artiste n'a pas besoin d'être détaillé trop tôt, à la façon d'un roman. Sans doute il est intéressant par-dessus tout de connaître comment les êtres rares ont senti, aimé, haï, souffert. Mais qui pénétrera réellement le secret de ces cœurs et de ces cervelles? En vérité, oui, les seules confidences définitives et irrécusables sont les confidences confiées à des lettres bavardes ou aux Mémoires intimes qui prendront un jour le son d'une voix d'outre-tombe.

On ne doit donc trouver ici, et on n'y trouvera, en effet, autour de quelques dates, de quelques noms,

qu'une biographie où les événements sont des œuvres, où les sentiments, les passions, les joies, les ennuis, les crises morales, sont représentés par des conceptions plastiques, par des lignes et par des modelés.

Rodin est né à Paris en 1840. Ceci pour fixer l'âge de l'homme et son origine ethnographique. Pour l'origine artistique, on trouvera, si l'on ouvre les livrets officiels des Salons : « Élève de Barye et de Carrier-Belleuse ». Origine contradictoire qui pourrait être souvent constatée au cours d'une étude des genres et des provenances modernes. Mais il faut bien inscrire quelque chose sur les catalogues. La vérité vraie, c'est que Rodin fut très peu, dans la stricte acception du mot, l'élève de Barye, et qu'il ne fut pas du tout l'élève de Carrier-Belleuse.

Il passa dans le sous-sol du Muséum, où Barye faisait son cours presque silencieux. Il reçut là, avec nombre de jeunes gens, l'enseignement muet de quelques sculptures et de quelques anatomies, ponctué par quelques rares phrases théoriques, par quelques observations pratiques. Hélas ! les auditeurs, peu préparés, très distraits, n'entendirent pas distinctement rugir la sublime ménagerie de bronze, ni bramer les cerfs plaintifs, ni cavalcader les lourds chevaux des hommes de guerre. Pas plus qu'ils n'entendaient, ils ne voyaient se glisser et bondir les félins, s'enrouler les boas musclés, trembler les fines pattes des gazelles, se dandiner les pachydermes. La plupart de ces disciples intermittents en sont restés sur leur absence d'impression, ils n'ont recouvré ni

leurs yeux, ni leurs oreilles. Rodin, lui, aujourd'hui, voit et entend, et s'il n'était guère l'élève de Barye, il l'est devenu.

Avec Carrier-Belleuse, les relations furent plus précises et toutes différentes. Il n'y eut pas un maître et un élève, mais un patron et un employé. Pendant six années, Rodin vécut dans cet atelier dont sont sorties tant de figures d'une grâce facile, tant d'arabesques d'usage décoratif. La part de travail du débutant fut sans doute considérable, mais jamais elle ne sera revendiquée, et il n'y a pas à rechercher davantage la part d'invention et de réalisation qui revient à chacun. Si Rodin reçut quelque chose, peut-être un peu de cette habileté de doigts, qui fut excessive chez Carrier, il donna sans doute beaucoup en échange. Si Rodin ne fut qu'une sorte de praticien résigné à attendre son tour de production, Carrier peut se vanter d'avoir eu à son service un praticien joliment distingué.

Cela se passait entre 1864 et 1870. De 1871 à 1877, il y eut collaboration avec un artiste belge du nom de Van Rasbourg. Les curieux qui passeront à Bruxelles pourront essayer de reconnaître, parmi les grosses sculptures extérieures et les cariatides intérieures de la Bourse, celles qui peuvent être portées à l'actif de Rodin. Ce que celui-ci, d'ailleurs, se rappelle le mieux de ce temps, où il s'appropriait la pratique d'un métier avant de se formuler à lui-même la conception de son art, c'est l'heureuse solitude où il pouvait se réfugier après les heures données au travail

forcé. Il respire encore avec ivresse l'air de liberté qui l'enveloppait pendant ses promenades et ses marches, il revoit les lumières et les végétations des saisons différentes, les champs colorés, les javelles pâles, il sent encore sur ses paupières les fines pluies incessantes qui sont toujours, dans ces contrées du nord, coupées de canaux et voisines de la mer, en suspension dans l'atmosphère.

C'est pendant ces courses, ces jours de réflexion, ces rêveries devant les monuments, cette existence concentrée, que l'homme s'est blotti en sa pensée, que l'artiste a pris son goût de travail indépendant et fort, dans l'atelier fermé, comme au milieu de la nature où courent tous les souffles, où passent toutes les formes.

Désormais, les essais individuels vont être poursuivis d'une main qui tâtonne, qui hésite, qui brutalise, et qui tout à coup se décide à préciser un mouvement, à fixer une expression. Dès 1864, une première tentative accusait une personnalité, ce masque énergique et bizarre, figure rencontrée et qui avait sollicité l'artiste, connue sous le nom de *l'Homme au nez cassé*. C'est seulement en 1877 que la figure de *l'Age d'airain* est envoyée au Salon.

Alors, devant l'exactitude de certaines parties du corps, il se produit au jury l'accusation, qui n'est jamais produite alors qu'elle pourrait l'être si fréquemment, l'accusation, bientôt ébruitée, d'avoir moulé sur nature ce corps si réel. Ce consciencieux travailleur se révolte. Une commission officielle exa-

mine, compare, et finalement conclut à un emploi au moins partiel du moulage. Il faut l'entêtement confraternel, le témoignage artistique obstinément réitéré de M. Paul Dubois, il faut des enquêtes de sculpteurs examinant les études premières de Rodin, pour faire reconnaître à la Direction des Beaux-Arts l'honnêteté de l'artiste. Comme compensation, en 1880, une médaille de 3^e classe est décernée à *l'Age d'airain* revenu au Salon, et la statue, de si fine armature, achetée par l'État, est placée dans le jardin du Luxembourg.

Les inspecteurs administratifs n'avaient donc pas bien regardé cet *Age d'airain*. Ils n'avaient donc pas regardé non plus, dans l'atelier de la rue des Fourneaux, le *Saint Jean prêchant* exposé plus tard, un anachorète maigre et robuste, d'une musculature ravagée et solide, debout sur des pieds durcis par la marche, dressant un torse noueux, habitué à la dure, faisant un geste de prêcheur entêté, levant la face illuminée et béante des mystiques et des colères. Le moulage sur nature ne donne jamais cette impression de la vie, il ne produit que visages affadis, membres affaissés, sans ressort et sans circulation; il n'est que l'image inerte, qu'on a voulu perpétuer, de la mort conventionnelle acceptée par le modèle moulé.

Le *Saint Jean*, en bronze, est exposé au Salon de 1881, en même temps qu'une autre belle figure, *la Création de l'homme*. Et les années suivantes, jusqu'en 1885, Rodin montre, dans la nef du Palais de l'Industrie, les bustes de Jean-Paul Laurens, de

Carrier-Belleuse, de Victor Hugo, de Dalou, d'Antonin Proust.

III

La nomenclature est anticipée. Pour observer, dans cette étude, un semblant de chronologie, il faut ici s'arrêter au fait important qui domine jusqu'à ce jour la carrière artistique de Rodin, la conception et l'exécution de la Porte destinée au Musée des Arts décoratifs. La querelle cherchée à *l'Age d'airain* n'avait pas été sans susciter une émotion, sans faire naître des défenseurs à l'accusé. L'originalité du talent nouveau fut découverte et affirmée par quelques journalistes. D'autres vinrent à la suite. Le rôle de M. Paul Dubois a été dit. M. Turquet fit la commande. Que grâces lui en soient rendues !

La Porte, elle est debout dans cet atelier de la rue de l'Université, où Rodin vient d'être aperçu dans l'intimité de son travail et la familiarité de son accueil. Elle est debout, et elle est disséminée. Les statues du sommet, certains groupes des panneaux, les montants, des bas-reliefs, sont placés. Mais partout, dans la vaste salle, sur les selles, sur les étagères, sur le canapé, sur les chaises, sur le sol, les statuettes de toutes les dimensions sont éparses, faces levées, bras tordus, jambes crispées, pêle-mêle, au hasard, couchées ou debout, donnant l'impression d'un vivant cimetière. Derrière la Porte, haute de six mètres, c'est une foule, une foule muette

et éloquente, qu'il faudrait regarder, individu par individu, comme on feuillette et lit un livre, s'arrêtant aux pages, aux alinéas, aux phrases, aux mots.

C'est en effet l'équivalent d'un livre profond et suggestif, c'est une œuvre de grande observation et de haute métaphysique, que ce répertoire prodigieux, qui doit réunir la complexe multitude des Passions et des Vices, évoqués par un geste, par une attitude, par une inclinaison de tête, par une expression de visage. Le sujet adopté, et qui donnera son nom à la Porte, cet Enfer du Dante où s'est arrêtée la rêverie du lecteur avant le choix du statuaire, n'a été que le cadre nécessaire, ou plutôt le thème humain pouvant admettre une représentation tragique et complexe de la nature et de la vie. La Porte de l'Enfer, c'est l'assemblage, dans une action mouvementée, des instincts, des fatalités, des désirs, des désespérances, de tout ce qui crie et qui gémit en l'homme. Le poème du gibelin n'a conservé aucune couleur locale, a perdu toute sa signification florentine; il a été, pour ainsi dire, dénudé, et exprimé dans sa signification synthétique, comme un recueil des aspects non changeants de l'humanité de tous les pays et de tous les temps.

Non terminée, la Porte ne peut encore être complètement décrite. Les épisodes ne seraient pas racontés dans un ordre définitif, puisque les grandioses linéaments ont des solutions de continuité, et que le sculpteur en est à compléter l'arrangement de sa tâche. Le cadre du poème sculpté est seul exécuté et

agencé. Toutefois, pour dire les divisions principales, en commençant par les parties qui avoisinent le sol, il faut observer d'abord que les deux bas-reliefs au-dessus desquels s'étage la composition présentent à leurs centres d'inoubliables masques par lesquels parle la Douleur, des visages contractés, prêts à pleurer, aux fronts creusés par des soucis à demeure. Autour de ces masques, c'est une course de femmes, de satyres et de centaures, où des grâces fuyantes se mêlent à des virilités animales.

Sur les deux montants, c'est une ascension de figures resserrées dans l'étroit espace, allongées, fluides, avec des parties sortantes de haut-relief. Ce sont les douces amoureuses, les heureuses criminelles des joies illicites, les amants réunis dans la souffrance, et les vieilles momifiées, à peine vivantes d'un dernier souffle de vie, et les enfants inconscients, à peine nés et déjà marqués du mal de vivre, faisant effort pour voir de leurs yeux aveugles dans les limbes où s'agitent leurs ombres chétives.

Tout en haut, au-dessus du fronton, trois hommes dressent au sommet de l'œuvre un équivalent animé de l'inscription dantesque : *Lasciate ogni speranza*. Ils s'appuient l'un sur l'autre, se penchent dans des attitudes de désolation, leurs bras tendus et rassemblés vers le même point, leurs doigts indicateurs rapprochés, exprimant le certain et l'irréparable. Audessous d'eux, en avant des foules remuantes qui constituent le premier cercle de l'Enfer, un Dante, ou plutôt le Poète, nu, n'ayant aucun des signes qui

font reconnaître une époque ou une nationalité, médite, mais à la façon d'un homme d'action au repos. Ses membres forts sont faits pour la marche et pour la lutte, son visage inquiet et vaillant, en proie à la crispation de l'idée fixe, reflète et répercute toutes les pitiés, toutes les indignations, toutes les passions qui excitent le songeur jusqu'à l'enthousiasme, qui l'émeuvent jusqu'à la lamentation.

La réflexion du rêveur peut être en effet étendue et profonde, car voici, à ses pieds, sous ses regards, le tournoiement vertigineux, la chute dans l'espace et le rampement sur le sol, de toute une pauvre humanité obstinée à vivre et à souffrir, meurtrie, blessée dans sa chair et attristée dans son âme, et criant ses douleurs, et ricanant dans les pleurs, et chantant ses inquiétudes haletantes, ses jouissances malades, ses douleurs extasiées. A travers des pierres de chaos, sur des fonds embrasés, des corps s'enlacent, se quittent, se rejoignent, des mains agrippent comme pour déchirer, des bouches aspirent comme pour mordre, des femmes courent, les seins gonflés, la croupe impatiente, les Désirs équivoques et les Passions désolées frissonnent sous les invisibles coups de fouet du rut animal, ou retombent, navrés, pleurant l'attente stérile d'un plus grand plaisir, voulu et introuvable.

Admirables panneaux ! Dans leurs cadres s'inscriront à jamais les misères charnelles et les sacrifices silencieux des damnés de l'amour, des avides d'ambition, des chercheurs d'idéal, les symboles lamenta-

bles et cruels des fatalités physiologiques et des vains vœux de l'esprit.

IV

Ce n'est là qu'une constatation rapide de vision humaine et d'amère poésie. La signification qui reste et l'impression qu'on emporte de la contemplation d'une telle œuvre se résolvent en un jugement désolé de l'agitation des vivants, en un amour passionné de l'élégance et de la force des corps, de l'expression des visages et des mouvements.

Il ne faut pas l'oublier, et d'ailleurs il est impossible de l'oublier un seul instant, le voyant est un statuaire, et la forme chez lui naît en même temps que l'idée, et peut-être même avant l'idée. Gavarni, qui fut un grand dessinateur, et qui fut en même temps un grand annotateur de passions et de caractères, écoutait volontiers parler les personnages vrais qu'il avait représentés; son dessin, souvent, lui fournissait sa légende. De même, la figure sculptée par Rodin l'incite à réfléchir, lui parle doucement et longtemps, comme la nature elle-même, lui dit quel sentiment l'émeut, dans quelle joie de chair ou dans quelle angoisse cérébrale elle se trouve, lui chuchote de quel nom il faut la nommer. Ainsi, le mode de traduction de la pensée de l'artiste garde toute son importance d'art. L'observation n'est sacrifiée à aucun effet de rhétorique, nulle vague intention littéraire, nulle illustration insuffisante ne prennent la

place de la vie animée. Bien au contraire, tout se précise, les symboles se dégagent sans effort, les idées respirent et gesticulent, les recherches et les trouvailles du sculpteur apparaissent visibles dans ces réalisations triomphantes de sa pensée et de ses mains : des attitudes nouvelles.

Les attitudes nouvelles ! c'est par elles, pour s'en tenir à la technique d'un métier et à la matérialité d'un art, que peut se démontrer la hardiesse de nouveauté et l'originalité profonde de Rodin. Dans ce temps-ci, la remarque doit en être faite, et elle peut être facilement vérifiée aux expositions annuelles, les pratiques de l'École, la routine des commandes, l'habitude si facilement prise et gardée de se contenter des moules conventionnels, font que la sculpture réside en quelques poses admises qui pourraient être facilement énumérées. Un corps droit, une jambe infléchie, un bras levé, — un corps étendu, accoudé, — les mains croisées derrière la tête pour faire se projeter le buste en avant, — une tête inclinée, une main tenant un coude, et l'autre main au menton, — tels sont les principaux arrangements de lignes, à peine augmentés de quelques variantes insignifiantes, qui rendent si monotone la foule semblable des statues.

Rodin, s'avisant de comparer les formes existantes avec les formes reproduites, est resté stupéfait devant les innombrables positions possibles. Non seulement, pour lui, les attitudes ne peuvent être réduites à quelques types, mais encore elles lui apparaissent

infinies, s'engendrant les unes les autres par les décompositions et les recombpositions de mouvements, se multipliant en fugitifs aspects à chaque fois que le corps bouge. Ce n'est pas la difficulté d'apercevoir une combinaison inédite qui le frappe et l'effraie, c'est au contraire l'impuissance, imposée par le manque de temps, par la brièveté de la vie, à recréer dans le marbre et le bronze toutes les combinaisons de lignes et nuances d'expression qui se reflètent dans les yeux qui savent voir. Pour employer les vives images, les saisissantes comparaisons, qui n'ont pu encore être usées par l'usage, les attitudes des corps sont, pour lui, nombreuses comme les vagues de la mer, comme les grains de sable des grèves, comme les étoiles du ciel. Après les vagues visibles, là-bas, au loin, il en arrive d'autres, sous les grains de sable, les grains de sable s'accumulent, au delà des astres vifs et de la poussière d'or du ciel, il y a des étoiles, encore et toujours. La vie passe devant l'observateur, l'entoure de ses agitations, et le moindre de ses frissons, devenu perceptible, peut se fixer en une statue définitive, comme une brusque et intime pensée peut éclore en une page durable, et y inscrire à jamais un état de l'humanité.

Chacune de ces sculptures conçues et modelées par Rodin pourrait servir à définir et à démontrer l'œuvre d'art. Que les yeux errent au hasard parmi ces figures expressives, ces corps vivants et douloureux, ces lignes remuantes, ces surfaces qui frémissent comme des chairs, on ne trouvera pas un

groupe, pas un personnage, pas un morceau, qui ne soit profondément marqué des caractères généraux et individuels qui font la vérité et la grandeur artistiques. Les réalités de la vie, les formes et les attitudes fournies par la nature, sont reproduites avec une exactitude rigoureuse, une science jalouse de montrer qu'elle peut faire passer dans la matière les manifestations physiques et intellectuelles de l'humanité, les mouvements par lesquels elle exprime ses colères, ses tristesses, ses désirs, ses passions, son besoin d'agitation et de rêverie. Mais autre chose apparaît que cette identité du marbre et du bronze avec les aspects divers de l'existence. Pendant que le sculpteur, de ses mains solides et nerveuses de bon praticien, imite, reproduit, recrée, une préférence invincible lui fait comparer, supprimer, choisir. Il cherche, dans la confusion des détails, tout ce qui correspond à la pensée qu'il veut exprimer, et la loi secrète qui se formule en lui-même est exécutée en même temps que formulée. Il semble attentionné à tout voir et à tout montrer, on peut le croire préoccupé exclusivement de la structure anatomique, de la mise en place des muscles, du cours des veines, du grain de la peau, et tout cela le préoccupe en effet, mais en même temps qu'il apporte toute sa conscience à cette indispensable besogne, que bien peu savent, il est hanté par l'idée de rassembler toute cette vie éparsée en un résumé d'une telle force et d'une telle netteté qu'il suffise d'un coup d'œil pour comprendre l'union d'une pensée et d'un tempérament, un orga-

nisme au repos ou en action, un être qui veut, qui médite, qui aime, qui se lamente, qui se résigne, qui meurt. C'est ainsi que de l'analyse la plus scrupuleuse naît la plus haute synthèse. L'instinct qui sent et la volonté qui raisonne se sont mis d'accord, l'œuvre d'art a identifié, une fois de plus, la matérialité et la vie spirituelle. L'artiste a affirmé et son respect de la vérité et sa compréhension des choses. Son individualité cérébrale s'est mystérieusement ajoutée à toutes les formes que voyaient ses yeux et que façonnaient ses mains.

Cette juxtaposition de l'homme à la nature, cette divination des résumés et des proportions qui donneront la sensation de la vie mieux que les reproductions serviles, cette faculté de voyant, on les trouvera visibles, affirmant le grand artiste, dans les groupes et les statues, fragments de la Porte, figures de Bourgeois de Calais, évocations brutales ou sereines qui s'imposent à la pensée avec un despotisme de chefs-d'œuvre.

V

Dans ces esquisses, ces études, ces réalisations qui ont été montrées accumulées dans l'atelier du sculpteur, la production ininterrompue, le travail de tous les instants accompli par les yeux et par l'esprit sont visibles comme dans l'œuvre variée d'un écrivain créateur d'êtres.

Cette femme, assise, portant sur son épaule une pierre immuable et lourde comme le Malheur, dit

l'accablement par la retombée de sa tête, par les yeux clos de son visage résigné, par sa fatigue dorsale, par son arrêt lassé. — Des couples étendus s'enlacent frénétiquement, d'autres s'effleurent de caresses frôlantes. Celui-ci est couché sur la terre nue, à peine parsemée de quelques feuilles. Les joues se froissent, les mains s'avancent, l'homme, une jambe soulevée, un bras sous la tête de la femme, un autre enveloppant le torse, est à la fois brusque de mouvement et délicat de précautions. La femme, comme écrasée sur la terre, une jambe contournée avec une grâce instinctive et fugitive, attire son amant sur ses jeunes seins, lui embrasse le cou avec une fureur extasiée. Les lignes minces et les lignes rudes, les muscles puissants et les doux épidermes se touchent et se confondent. C'est la prise à pleins bras, à plein corps, c'est le charnel enlacement de deux êtres qui s'aiment et qui se cherchent. — Un autre Couple se dresse. L'homme debout, les pieds incrustés dans le sol, les jambes ployées, le torse renversé par l'effort, la tête en arrière, tient à bout de bras, avec des doigts entrés dans la chair, une femme dont tous les membres sont rassemblés, réunis en une anguleuse posture batracienne. Accroupie, le menton touchant aux genoux, la main droite tenant le pied gauche, l'autre main appuyée sur un sein, tous les os en saillie, toutes les chairs concentrées par des plis rigides, enlevée de terre par les bras forts de l'homme, apportée tout près d'un cœur et d'un visage, elle reste passive et mystérieuse. Inoubliable figure où

les gestes crispés, les articulations visiblement en souffrance, le dos où se marquent les rébellions et les fatigues de la chair, sont d'une animalité à ras de terre, tandis que le triste visage aux yeux clos est abîmé dans une Douleur incurable. — Trois femmes enchevêtrent leurs membres en une lutte passionnée et stérile. Les flexions de corps, les croupes lourdes, les figures désolées font plus songer à Baudelaire qu'à Dante. — Une femme dort entre les bras d'un satyre, elle s'est ruée dans l'oubli du sommeil, dans le repos de la passion satisfaite. — Une femme à crinière de lionne, à genoux, appuyée sur les mains, se traîne et miaule comme une chatte, une face de rêve levée vers le ciel. — Deux femmes. L'une est couchée sur le flanc, une hanche maigre en saillie. La tête sur le sol, elle est fatiguée, toute gonflée, toute exténuée de pleurs, elle reste insensible à l'appel de sa compagne, bouche criante, bras éplorés, les bras parallèles et impuissants, qui fait un effort inutile pour la prendre et la relever. — Deux autres Femmes, l'une abandonnée, l'autre à genoux et virile. Ce sont les Confidences brûlantes, les Passions équivoques. — Une femme se défend contre un satyre avec des raideurs de bras, des allongements de jambes, son visage se crispe dans la honte du contact de l'être velu et lippu, dans une colère entêtée. — La même femme a cédé. Indifférente à son possesseur qui la regarde maintenant avec inquiétude, elle tord et natte ses cheveux, toute droite, toute isolée dans sa coquetterie. — Les satyres étreignent les femmes

déjà vaincues, battent le sol de leurs pieds de bêtes, fouillent la chair de leurs mains d'homme, tout leur être massif se rue à la possession des corps fragiles. — Une damnée au profil fier, au port de tête orgueilleux, au regard fixe, emporte sur son dos, le tenant de ses bras rejetés en arrière, un maigre adolescent suffoqué de la course rapide, étendu comme un cadavre sur les reins souples de la ravisseuse. Le dos de la femme se creuse, le torse de l'homme s'aplatit, ses jambes retombent, une arabesque de membres furieux et de membres morts se dessine. — Trois sirènes chantent, enlacées, de statures et de postures différentes, formant un groupe inégal et échancré comme une flûte de Pan. — Une danaïde tombe et reste prostrée sur le sol. — Un fragment présente seulement une moitié de visage, un profil inachevé, une tête sans crâne. Regardez-le et vous vous souviendrez toujours de la douceur des yeux, de l'énigme de la bouche, de la profondeur d'expression féminine de cette ébauche de visage. — Les morts se réveillent au jour du jugement avec les passions et les désirs de la vie d'autrefois. L'avare ferme ses mains sur des pièces d'or. La femme luxurieuse, encore à demi dans le sommeil, la lèvre supérieure gonflée de torpeur, ouvre les jambes, raidit les bras. — Une créature d'amour et de maternité, de formes massives avec des délicatesses d'attaches, une Ève puissante et nerveuse, gonflée de sève humaine, se fait un masque d'ombre de ses bras croisés et relevés, écrasant les seins. La tête est

brutale, les cheveux drus et tordus, les mains larges de paumes, fines de doigts, les bras bossués par de durs biceps, le dos voûté et creusé par un frisson nerveux, par une colère des muscles. — Une faunesse, à genoux, balance comme une fleur un torse maigre et souple, ébauche de ses mains liées derrière sa tête un geste fébrile de séduction et de raillerie, rit de tout son effrayant visage, animal, féminin, et mortuaire.

Un groupe vient affirmer, pour ceux qui pouvaient encore avoir un doute, de quelle grandeur de conception, de quelle force tranquille, de quelle douceur mélancolique est susceptible le statuaire qui a enfermé dans des formes tellement âpres et tourmentées les douleurs physiques et les maladies morales. C'est le groupe de bronze de Francesca et de Paolo qui permet de mesurer ainsi la hauteur de la pensée de l'artiste, qui complète la démonstration commencée par les œuvres précédentes. Que l'on ne s'arrête pas aux noms qui servent ici de désignation. Il sera facile de démontrer, sur l'ensemble de la Porte de l'Enfer, qu'il ne s'agit pas d'une illustration sculptée du poème écrit par Dante, que les conditions de temps et de lieu ont été supprimées, que seuls les caractères généraux et humains ont été conservés, que le Français du xix^e siècle n'a pris au Florentin du xiv^e siècle que les titres de ses épisodes. Précisément, Francesca et Paolo établissent la profonde différence intervenue. Les noms sont effacés, aucun détail précis ne renseigne sur l'origine des person-

nâges. Ce n'est pas Francesca et ce n'est pas Paolo, c'est l'Amante et c'est l'Amant, plus encore, c'est l'Amour. Le sculpteur n'a pas seulement enlevé les vêtements d'une époque aux deux êtres choisis par lui, il a dénudé aussi la pensée du poète, il n'a gardé de sa conception que la signification idéale, et il lui a donné une forme typique, d'une vérité éternelle.

L'homme, grand et fort, mince et souple, d'une maigreur solide et élégante, est assis. La femme, dans la floraison de la puberté, est assise sur le genou gauche de l'homme, mais son corps est projeté d'un tel élan, se confie en une telle douceur, qu'on a seulement l'idée d'un frôlement, de l'arrivée légère d'un oiseau. La même douceur de contact est perceptible dans le geste de prise de possession par lequel l'homme entoure la femme, un bras lui faisant un collier de chair, une main s'appuyant sur la cuisse, mais d'un appuiement léger, du bout des doigts, avec la visible volonté, dans cette main de vigueur redoutable, musclée et nerveuse, faite pour frapper et étreindre, d'être douce, délicate, effleurante. L'abandonnement de la femme est complet. Elle s'attache comme une liane, entoure le cou de l'homme d'un geste où il y a une reconnaissance et une avidité des caresses. De l'autre main, elle balbutie, si l'on peut dire, un autre geste adorable, puéril, enfantin, elle porte sa main à ses cheveux avec une sorte de tremblement qui exprime de la confusion, de l'égarement, de l'oubli de soi-même. La tête de l'homme

est penchée, celle de la femme est levée, et les deux bouches se rencontrent en un baiser où se scelle l'union intime de deux êtres. Par une extraordinaire magie d'art, il est visible, ce baiser à peine indiqué à la rencontre des lèvres, il est visible, non seulement à l'expression des visages recueillis, mais encore à tout le frisson identique qui parcourt ces deux corps, de la nuque aux talons, dans chaque fibre de ce dos d'homme qui se creuse, se redresse, s'immobilise, où tout aime, os, muscles, nerfs, chairs, dans cette jambe qui semble se tordre lentement, par un mouvement particulier affectionné de l'artiste, pour aller frôler la jambe de l'amoureuse, dans ces pieds de la femme à peine posés sur le sol, soulevés avec tout l'être dans un envollement fait d'ardeur et de grâce. Mais à quoi sert de dire, dans d'impuissantes phrases alternées, cet enlacement où il y a, à la fois, du désir et de la chasteté, de la protection et de la confiance, de la joie réfléchie et du navrement inconscient ? Le critique d'un jour a suffisamment rempli sa tâche s'il a pu faire deviner le jaillissement inattendu, l'émouvante originalité du groupe qui dresse en apothéose les confiances, les hésitations de la pudeur qui se livre, qui révèle une profonde et nouvelle compréhension de la vie physique, de l'extase mystique et sensuelle, de la beauté humaine.

Et voici d'autres figures, et d'autres encore, sans cesse. Il faudrait un livre pour les énumérer et les décrire. Mais l'observation importante qui doit être notée, c'est que, dans cette foule, rien n'est sem-

blable, jamais ne se révèle un essai de répétition. Les corps penchés, redressés, enlacés, se distinguent les uns des autres par des subites, naturelles, et pourtant étonnantes flexions de torses. Les bras, les jambes, s'allongent, se raccourcissent, se cherchent par d'adorables gaucheries de mouvements, servent l'action, s'abandonnent ou résistent aux chutes. Les visages se montrent, se cachent, sont précis ou indistincts, selon qu'ils déterminent ou qu'ils subissent la loi de l'ensemble, l'expression poursuivie de la chevelure à l'orteil. Toute cette création de matière animée lutte avec la vie par la multiplicité de ses formes, la divergence de ses tempéraments, la rapidité et l'inattendu de sa gesticulation.

On ne peut trouver ici, en ces quelques pages rapides, qu'un essai de transcription de ces êtres inattendus et expressifs, une représentation littéraire et symbolique de leurs physionomies. Ce qui n'est pas exprimable par des mots, c'est la qualité des chairs, le plissement des jointures, la flexibilité des colonnes vertébrales, la différence entre les surfaces, c'est la lourdeur des bassins, la douceur des gorges, le jeu craquant des coudes et des genoux, la juste mise en place de l'ossature, c'est la tension des muscles, le tressaillement des nerfs, c'est le jeu de la respiration. Rodin, épris d'attitudes significatives et de violentes expressions silencieuses, Rodin vient à son heure, à la fin de ce siècle, pour représenter l'humanité physiologique dans ses actions diverses, dans la fatalité de ses fonctions. Il continue l'art où

Barye l'a laissé. Après l'évocation de la vie des animaux, il entreprend d'évoquer la vie animale de l'homme. Et, comme Barye a fait transparaître le caractère moral des êtres à travers les manifestations de leurs instincts, Rodin dévoile des états d'âmes sous les efforts corporels et la désolation des attitudes.

VI

L'amour n'a pas été le seul générateur de formes et de mouvements adopté par l'artiste, mais il a été un des principaux. L'expression passionnée du désir, la mimique de la possession, ont trouvé en Rodin un poète compréhensif et implacablement vrai.

Mais ce serait se tromper grossièrement que de croire trouver dans ces postures effrénées la moindre invite au plaisir égrillard, la moindre complaisance d'obscénité. Le sentiment exprimé, même dans les couples où la bestialité s'affirme, où les amantes se joignent, ce sentiment est toujours profond et navré. Rodin est le statuaire de la luxure triste. Les colères, les troubles, les affaissements, répètent la même joie avide de nouveau, la même ivresse sans apaisement. C'est toujours, suivant la remarque de Daudet sur ces admirables sculptures, la même souffrance des mêmes pauvres êtres, le premier homme et la première femme de la mythologie d'Israël, désunis, dédoublés, tirés l'un de l'autre, et qui veulent, sans fin, malgré l'impossible, se réunir et se confondre.

Les intentions du sculpteur sont d'ailleurs visibles dans chaque manifestation de son art. La passion et la douceur qu'il exprime par son modelé, l'attendrissement de caresse qu'il mêle à ses viriles affirmations, parlent assez éloquemment de la pitié humaine et du souci de beauté qui gouvernent son esprit. La femme qui rêve, qui subit, qui pleure, qui s'exalte et qui s'irrite, est une vaincue orgueilleuse et inquiète, révoltée contre ses sens ou les forçant en ricanant à toutes les déchéances charnelles, mais c'est aussi la Grâce vraie et la Beauté impérieuse. Depuis l'Ève fortement musclée jusqu'à la faunesse aux longues jambes, aux bras minces, au ventre enfantin, aux hanches et aux seins lourds, on peut suivre la recherche de charme fauve et de force fine qui hante comme un idéal le statuaire aux prises avec la réalité.

VII

C'est d'une autre manière et dans une autre intelligence que Rodin a excellé à reproduire, dans la vérité de leurs traits et dans le sens de leur personnalité, les contemporains dont il a signé les bustes. L'observation est la même que lorsqu'il s'agit de symboliser des passions, mais elle comporte un indispensable accent particulier, une ressemblance de portrait en même temps qu'une pénétration d'âme.

Ici encore, l'artiste a réussi dans ses entreprises, tant il y a accord entre le programme adopté et la

main qui exécute, tant le travail opiniâtre et volontaire comporte de certitude finale. Le génie vieillissant d'Hugo n'est-il pas marqué sur ce visage de fatigue et de sérénité ? la perspicacité et l'opiniâtreté de Dalou, dans la construction de cette tête nerveuse, dans la ligne de ce profil aigu, dans le regard individuel qui filtre sous ces paupières fatiguées ? l'insouciance du destin et l'instinct ironique de Rochefort, dans ce front cerclé, orageux et inquiet, ces yeux retirés, vacillants, ingénus et lointains, cette bouche nerveuse, avec une déviation d'une justesse de dessin stupéfiante, bouche de sourire et de morsure ? Le cou, le bas du visage, dans ce buste de Rochefort, ont des épaissements et disent la date de l'œuvre d'art. Les plans des joues, le fin menton, les moustaches et la mouche minuscules, les cheveux légers, le profil nettement découpé, ont conservé des lignes nettes et de la grâce maigre de la jeunesse. C'est un portrait qui restera à la fois comme le chef-d'œuvre d'un artiste et comme la page d'un historien.

Dans le buste qui est aujourd'hui au Musée du Luxembourg, celui de M^{me} M. V..., une Péruvienne qui a su croire aux compréhensions féminines et aux délicatesses artistes du violent statuaire, celui qui mène d'un commandement sûr le troupeau des hommes tristes, des femmes inassouvies, l'énergique ouvrier et le mystique poète, affirme encore une aptitude nouvelle. Avec une décision facile et une grâce souveraine, il évoque la femme d'aujourd'hui, la discrète-

tion de visage d'une mondaine, la souplesse physique d'une créature vivante et nerveuse. Les épaules et les seins surgissent d'une ample fourrure, la tête est penchée à droite, et voilà que cette attitude de simplicité est aussi une attitude neuve par l'intraduisible flexion du cou, par l'en-avant du visage. La rondeur et la fermeté de ces épaules sont, naturellement, perceptibles, mais il semble, par on ne sait quelle délicatesse de toucher, que l'artiste ait rendu évidentes la tiédeur des seins, la légère enflure humide de la bouche, la coulée du regard entre les yeux minces et longs, l'application serrée des cheveux, leur enroulement d'étoffe soyeuse autour du crâne, la rébellion d'une mèche tordue sur la nuque. Le dessin des mâchoires, des pommettes, des os frontaux, du menton, du nez droit et fin, de tous les plans de ce gracieux et réfléchi visage, ce dessin est solide, exactement physiologique. Mais l'inspiration d'art qui a fait ajouter ce bouquet de roses et de lilas à cet angle du socle, cette inspiration a aussi créé autour de ce buste une atmosphère odorante de chair saine et de femme jeune.

Ce jugement d'historien, cette faculté de peintre de caractères, visibles dans ces portraits impérissables, on les retrouverait dans les pointes-sèches qui ont émerveillé les graveurs incapables de jalousie. L'expression de visage, la manière d'être, la manifestation physique de la pensée d'Hugo, resteront surtout à jamais visibles. Hugo, tel qu'il fut en ses dernières années, est présent dans ces lignes déci-

sives tracées par la forte main du statuaire. Le voici, le vieillard apaisé, l'inépuisable producteur d'images que Paris a connu. Il revit là, dans la douceur triomphante de sa fin de vie, sa lourde tête un peu penchée, ses cheveux légers et blancs envolés autour de son visage, les os de son front encerclant son cerveau d'imaginatif, les yeux noirs trouant le massif visage, la bouche rentrée sous la moustache. Rodin a vu la construction physiologique et l'âge de l'homme qui vivait devant lui, et il a vu aussi sur cette enveloppe de sérénité la lumière du génie, la profonde rêverie de la haute organisation qui va mourir. Il a été à la fois véridique, respectueux et admiratif.

Tout ce qu'essaie un artiste de l'ordre de Rodin prend un caractère, une marque ineffaçable. Il touche au burin, et voilà des traits décisifs à jamais gravés. Il dessine, emmêle des traits, cherche un lavis dans des taches, indique les lumières par des rehauts de blanc, et voilà que les croquis frustes et délicats, noirs, clairs, saisissants, composent des albums qui racontent les essais et les réussites d'un maître.

Mais, quelque envie que l'on ait de s'arrêter en route, de rester davantage devant les portraits gravés, quelque regret que l'on éprouve à définir trop vite le caractère de décharnement anatomique, d'ostéologie élégante des dessins, on doit se hâter d'arriver à ce gigantesque groupe des *Bourgeois de Calais*, d'un effet décoratif si nouveau, d'une compréhension de l'Histoire si intellectuelle et si haute, qui montre Rodin évocateur du passé et dresseur de

statues en place publique. Pour travailler au groupe de ces six Bourgeois, dont on ne connaîtra l'ensemble que cette année, Rodin quittait la rue de l'Université pour le boulevard de Vaugirard. C'est là, au n° 117, le second atelier indispensable à l'actif producteur. Une grande pièce, entre le boulevard extérieur et un jardinet de quartier populaire. Un jour gris et froid de chapelle, qui éclaire et attriste les objets. Un encombrement de selles, de maquettes, de cartons, dans la salle dominée par une figure d'ancien concours, une *Patrie vaincue* dont une aile cassée retombe tragiquement. C'est au milieu de cet encombrement de labeur que surgissent, plus hautes que nature, les statues de Calaisiens qui s'en iront défiler là-bas, dans la vieille ville, au murmure grondeur des flots resserrés dans le détroit.

C'est dans les *Chroniques de Froissart* qu'il faut lire le récit, — vrai ou légendaire, — de l'acte héroïque et volontaire accompli par les six habitants de Calais, pour sauver leurs concitoyens du pillage et de la mort. Ce récit tient tout entier en quelques pages du chapitre intitulé : « Comment le roi Philippe de France ne put délivrer la ville de Calais, et comment le roi Édouard d'Angleterre la prit. » Les faits sont d'abord racontés avec la froideur et la naïveté habituelles au chroniqueur. Le roi de France parti, la famine force les assiégés à parlementer. Messire Jean de Vienne monte aux créneaux de la ville et fait signe aux Anglais d'approcher. Il y a un va et vient entre la place forte et le camp royal.

Édouard ne veut rien entendre, exige la reddition à merci. Il consent enfin à épargner la population, à la condition « qu'il parte de Calais six des plus notables bourgeois, nu-tête et les pieds nus, la corde au cou et les clefs de la ville et du château dans leurs mains. Je ferai de ceux-là à mon bon plaisir », ajoute-t-il. La réponse est rapportée à Jean de Vienne, qui descend des créneaux, fait sonner la cloche, assemble les habitants dans la halle. Froissart, ici, ne peut s'empêcher d'entendre les cris et les pleurs. Il y a comme une progression de larmes et de lamentations dans les pages qu'il rédige avec l'exactitude d'un scribe. Quand « le plus riche bourgeois de la ville » se fut levé et eut consenti à mourir pour ses concitoyens, « chacun alla l'adorer de pitié, et plusieurs hommes et femmes se jetaient à ses pieds, pleurant tendrement, et c'était grand pitié d'être là pour les entendre et regarder. » Il en est de même quand parle un second « très honnête bourgeois et de grande fortune, qui avait deux belles demoiselles pour filles », puis un troisième « qui était riche en meubles et en héritages », et un quatrième qui était le frère du troisième. Deux autres se lèvent. Tout de suite les six hommes se déshabillent, ne gardant que leurs braies et leurs chemises, s'entourent le cou de cordes, prennent à poignée les clefs de la ville et du château. Ils partent, et on sait ce qu'il advint d'eux, comment ils furent livrés au bourreau, puis graciés sur les prières et les pleurs de la reine. Leurs noms ? Eustache de Saint-Pierre, Jean d'Aire, Jacques et Pierre

de Vissant... L'oublieuse et injuste Histoire n'a pas retenu les noms des deux autres.

C'est le défilé de ces bourgeois que Rodin a été chargé d'installer sur une place de Calais. On devine immédiatement quelle grandeur peut avoir la procession de ces personnages de bronze, dissemblables d'âges, d'aspects, d'attitudes, de caractères, affirmant à la fois une vision nette de l'humanité et une conception nouvelle de la décoration des places publiques.

Les six hommes qui se mettent en marche sur la route de ronces qui déchirent et de cailloux qui meurtrissent, le statuaire les a revus par une opération de son esprit, par ses regards remontant le passé et apercevant distinctement le lieu de la scène, les attitudes et les sentiments des êtres. Il s'est refusé à construire l'ordinaire groupe en pyramide, où les héros s'étagent, où des comparses s'appliquent en silhouettes contre le piédestal. Il a voulu la lente procession, le groupe espacé, la marche vers la mort, avec les pas de hâte fébrile et les pas qui traînent des hommes fermes et des vieillards, des furieux et des résignés. Les statues passeront là où les condamnés promis au gibet ont passé, là où l'artiste les a vus, s'échelonnant, fixant le but de supplice, où s'attardant à des regrets.

Eustache de Saint-Pierre, Jean d'Aire, Jacques et Pierre de Wissant, et les deux anonymes qui ont été brutalement expulsés de la gloire conquise, tous ont été replacés dans le cortège d'humilité extérieure et

de sacrifice orgueilleux où prirent place ces Christs bourgeois dévoués au salut de tous.

Le premier, celui qui apparaît en tête du cortège funèbre, c'est le vieillard qui a parlé le premier, c'est Eustache de Saint-Pierre, débile et cassé. Il s'avance à pas lents, la tête oscillante, les épaules rentrées, les bras raides, les mains pendantes et maigres, muscles noués, artères gonflées. Sur ses bras, sur ses mains, les veines font des réseaux engorgés, où le sang circule avec lenteur. Les doigts ankylosés sont inaptes à saisir. Les jambes sont chancelantes, les pieds enflés. Toute la carcasse grinçante, difficile à mettre en mouvement, dit la tristesse d'une anatomie de vieux. Les longs cheveux, la barbe maigre, le front bas et crispé, le long visage, parlent de résignation, de sacrifice humblement accepté. La route est dure comme un chemin de croix à ce condamné pensif, vêtu de la chemise grossière, cravaté de la rude corde du gibet.

Celui-ci, qui vient le dernier, drapé du cou aux pieds dans sa chemise aux longs plis droits, comme dans une robe monacale, les poings fermés sur l'énorme clef, celui-ci n'exprime pas la lassitude et le renoncement. Il porte haut sa tête rase et énergique, il révèle par du défi et du mépris la fureur concentrée et la faculté de résistance qui grondent en lui. La mâchoire vient en avant, la bouche dure est serrée dans une grimace amère. Ses jambes écartées et solides font effort pour aller au pas lent de ses amis. C'est un homme d'âge mûr, un quadragé-

naire robuste, possible porteur de mousquet, un bourgeois capable de bataille. Ses yeux, lumineux dans l'ombre, encavés dans la profonde arcade sourcilière, regardent droit devant eux. Son crâne est solide, sa taille est élevée et droite. Il affirme sa volonté de martyr et l'outrage fait à tous par une colère muette de vaincu, il porte superbement la haine et la douleur rageuse de la ville.

Parmi les autres, le plus caractéristique est un jeune homme. Sa marche hésite et s'attarde. Il se détourne à demi, se tient comme en équilibre sur son corps infléchi, tourne la tête, incline son visage, entr'ouvre la bouche, clôt les yeux et fait de la main droite, l'index levé, les doigts détendus en éventail, un geste extraordinaire d'une grandeur bizarre, d'un attendrissement profond, un geste qui ne dit pas l'au revoir, mais l'adieu, l'adieu définitif du vivant éphémère, un geste qui exprime de la fatalité et de l'irréparable. La jeunesse condamnée s'avance d'un pas automatique vers la mort, la tête osseuse et la maigreur svelte laissent transparaître l'élégant squelette. Cet homme, dont le corps ploie, dont les jambes s'arrêtent, mais vont se remettre en mouvement, dont le visage se penche vers la terre, dont la main ébauche un geste machinal, c'est l'homme qui traverse la vie, fixé en une statue prodigieuse, qu'il faudrait peut-être simplement appeler le Passant.

De même que pour la Francesca, de même que pour toutes les figures de la Porte, Rodin a donc ici transfiguré et agrandi son sujet. Son art n'a jamais

été plus complet, il a sculpté, car il faut qu'on sache la conscience apportée à ces travaux, il a sculpté les nus avant de songer à aucun arrangement de draperies, il a mis sous ces voiles des charpentes, des systèmes nerveux, tous les organes de la vie, des êtres de chair et de sang. Il a marqué son œuvre des caractères indispensables à sa destination. Mais, ceci fait, il est allé, comme toujours, vers l'expression durable, vers le symbole, vers la synthèse. Il est resté ouvrier, et il est monté jusqu'à la philosophie. Les personnages qui passent devant nous, les trois en lesquels s'est résumé l'essentiel de la description, et les trois autres, sont de toutes les latitudes et de tous les temps. Ils expriment, en de vivantes synthèses, le renoncement, le dédain, la fierté, la douleur de vivre, les sentiments humains arrivés au paroxysme muet, au moment où la parole est moins éloquente que le geste errant des mains et l'expression exaltée de la face. Ils figurent éloquentement la courte existence et le chagrin de l'homme. Ils sont marqués de la tristesse qui est le caractère inéluctable de toutes les grandes œuvres.

VIII

Ainsi se présente dans son ensemble, et dans quelques-uns de ses détails, l'œuvre actuellement accomplie par Rodin. Pour pénétrer maintenant, davantage, dans l'intelligence de l'homme, dans le laboratoire cérébral où s'élabore sa production, il

faudrait énumérer des opinions et rendre compte de conversations, analyser la forte éducation générale que Rodin s'est donnée à lui-même par la lecture et le voyage.

Qu'il suffise de dire que la lecture, très libre, avec de tenaces préférences pour Dante, pour Baudelaire, pour Flaubert, et pour quelques vivants, n'a pas fait du sculpteur original un illustrateur. Le voyage, à travers la campagne de terre, vers les monuments, n'a pas, non plus, fait dévier la personnalité de l'artiste, en lui imposant le souvenir des technicités anciennes. Des maîtres disparus, Rodin n'a voulu retenir que l'affirmation autoritaire de leur indépendance, comme il ne cherche, pour son art, chez les littérateurs; que des analyses équivalentes aux symboles des formes.

Il admire toutes les originalités, écarte les commentaires des professeurs, et retrouve la réalité de l'art grec à travers les canons et les règles. Il se proclame le frère respectueux des constructeurs de cathédrales et des fouilleurs de pierre du Moyen-Age. Il est en extase devant Chartres, Rouen, Beauvais, Amiens, le Mont-Saint-Michel, Notre-Dame de Paris, le portail tout fleuri et tout flamboyant de Reims qui lui donne par une belle et audacieuse analogie l'impression d'un soleil qui se couche. Il admire les animaux assyriens qui allongent leurs membres et déploient leurs ailes au British Muséum, et il admire aussi les bêtes pétries par les mains géniales de Barye. Il a vu Naples, Florence, Rome,

et il en est revenu avec des admirations inébranlables. Mais il a aussi, très violemment, la haine des recommenceurs, des restaurateurs, des professeurs d'esthétique, des despotismes d'Instituts.

Le goût de la lecture, de la campagne, de la solitude, l'observation perpétuelle des êtres, la vision des plus fugitives attitudes, l'intelligence des mouvements logiques du corps au point de tenir surtout compte des poses inconscientes prises par les modèles, telles sont les caractéristiques de l'esprit et du travail de Rodin. Comme tous les grands artistes, il peut être défini : un Moi aux prises avec la Nature.

GUSTAVE GEFFROY.



SCULPTURES

PAR

AUGUSTE RODIN

1 — *Groupe de bourgeois de Calais. Simplifié*

Ils partent de la place du Marché.

2 — *Bastien-Lepage; plein air.*

3 — *Persée et Méduse; cire.*

4 — *Cire.*

5 — *Mercure messenger.*

Plâtre.

6 — *Bas-relief.*

Deux vieilles femmes. L'une d'elles est à modifier.

✱

7 — *Satyresse à genoux.*

Plâtre.

8 — *Sphinge.*

9 — *Bas-relief; idylle.*

10 — *Phryné.*

Bronze.

11 — *Sphinx.*

Bronze.

12 — *Femme couchée.*

Étude plâtre.

13 — *Bellone.* Vigoureux dessin et de mobile

Buste marbre.

14 — *Satyresses.* marbre fin plâtre
d'antenne

Appartient à M. Antell.

15 — *Danaïde.*

Joli Torse

Appartient à M. Antell.

16 — *Galatée.*

Appartient à M^{me} Errazuriz.

17 — *Tête de saint Jean.*

18 — *Groupe.*

Plâtre.

19 — *Groupe.*

Frère oncle emporté homme et femme nus

Plâtre.

20 — *Le Flot; la grève.*

Plâtre.

21 — *La Tentation.*

22 — *Études.*

Cire.

23 — *Études.*

Cire.

24 — *Études.*

25 — *Études.*

26 — *Études.*

27 — *Le Penseur; le Poète.* D'une grande inspiration.

Fragment de porte.

28 — *Torse.*

Bronze.

29 — *Les Sirènes.*

30 — *Buste de M^{me} R.*

Argent.

31 — *Masque.*

Plâtre.

32 — *Masque.*

Plâtre.

33 — *Saint Georges.*

Buste.

34 — *Torse.*

35 — *Le Rêve.*

Bronze.

Appartient à M. Antony Roux.

36 — *Ugolin.*



PARIS. — IMPRIMERIE DE L'ART

E. MÉNARD ET C^{ie}, 41, rue de la Victoire

